didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Solska raz jeszcze – feministyczna monografia korygująca

Agnieszka Marszałek

Natalija Jakubowa, *Irena Solskaja. Briemia nieobycznosti* [Irena Solska. Brzemię niezwykłości], GITIS [Gosudarstwiennyj institut iskustwoznanija], Moskwa 2019

Solska jako przedmiot erotyczny i podmiot erotyczny, Solska i mężczyźni, Solska jako egeria Młodej Polski, fascynująca aktorka i demoniczna bohaterka kilku skandali obyczajowych – wszystko to, co buduje dziś rozpowszechnione wyobrażenie o Irenie Solskiej, zawiera się w obrębie tematu jej kobiecości, specyficznej, przesyconej erotyzmem, skomplikowanej – zgodnie z manierą epoki, w której było o niej najgłośniej. Jakubowa zaczyna więc przekornie: od przypomnienia spektaklu zrealizowanego przez Pawła Passiniego na podstawie scenariusza Patrycji Dołowy w 2014 roku, od *Kryjówki*: wizerunek starzejącej się, schorowanej Karoliny (takie było metrykalne imię Solskiej, o czym nie zawsze się pamięta), utrzymującej się podczas wojny z nielegalnego przędzenia wełny; kobiety, która z heroicznym samozaparciem przechowuje kilka żydowskich dziewcząt w swoim warszawskim mieszkaniu. To wątek, który trudno dziś wyłowić z pamięci

(nawet teatrologicznej) o niezwykłej aktorce.

Wstęp powstał, oczywiście, najpóźniej, dopiero kiedy Jakubowa obejrzała spektakl Passiniego – ale musiał bardzo sugestywnie na nią oddziałać, skoro postanowiła włączyć prywatne wrażenia do książki, eksponując je w dodatku na samym jej początku. Potem już do tego epizodu ani spektaklu nie wraca – ale ostatnie akordy jej opowieści prowadzą znów do lat wojennych, więc ten wstęp tworzy dla całej kompozycji logiczne otwarcie. I sygnalizuje: czeka nas lektura książki, która nie powiela wzoru typowej biografii artystycznej powstałej pod piórem historyka teatru.

Kiedy czyta się książkę Natalii Jakubowej (która bez wątpienia jest rasowym historykiem teatru i dysponuje wyrafinowanym warsztatem badawczym), trudno nie myśleć o klasycznej już biografii, opublikowanej w 1980 roku przez Lidię Kuchtównę – książki, która od ponad czterech dekad pozostaje jedyną biografią Solskiej (i wciąż pozostaje jedyną książką o tej artystce napisaną po polsku). Sama czytałam ją po raz pierwszy bardzo dawno temu, jeszcze przed rozpoczęciem studiów. Ostatnia informacja ma znaczenie, bo w chwili, kiedy po nią sięgnęłam, nie traktowałam jej jak źródła wiedzy o wybitnej aktorce, o którą mogę zostać zapytana podczas egzaminu z historii teatru polskiego. Śledzenie tego, co składa się na portret rzeczywistego człowieka, to odrębny sposób lektury (wtedy, rzecz jasna, nie myślałam o tym, choć czytałam z wielkim zajęciem). Kuchtówna napisała biografię Solskiej w pełnej zgodzie z najlepszymi tradycjami gatunku i z wielką odpowiedzialnością naukową: prowadzi czytającego w chronologicznym porządku najpierw przez „prehistorię”, czyli dzieje rodziny, potem przedstawia dom, w którym w wyniku przykrych perturbacji zdrowotnych i pieniężnych dość wcześnie zaczyna dominować matka, zmuszona do zarabiania na utrzymanie niewidomego męża i dwojga dzieci. Dopiero potem,

na takim tle, otwiera się historia życia i twórczości Ireny Solskiej. Książka Kuchtówny ma i tę wartość, że badaczka wykorzystała m.in. kontakty z córką aktorki i osobami, które pamiętały jeszcze Solską ze sceny.

Natalia Jakubowa nie miała już, rzecz jasna, możliwości dotarcia do żyjących świadków, co gorsza, nie mogła też sięgnąć do niektórych źródeł, bo przepadły na przestrzeni kilku dekad, jakie upłynęły od powstania książki warszawskiej badaczki. Tak czy owak, wybrała inną drogę, nie zamierzając – i słusznie! – przedeptywać ścieżek raz wytyczonych. Posługuje się wiedzą wyniesioną z biografii napisanej przez Kuchtównę (jej praca i ustalenia są wielokrotnie w książce Jakubowej przywoływane lub wprost cytowane), a także z materiałów przez nią utrwalonych, dziś już w oryginale nieosiągalnych, by opowiedzieć o Solskiej na własny sposób.

Zadeklarowana już na wstępie feministyczna perspektywa – co warto podkreślić – wyłania się jakoś naturalnie, autorka nie przeciąża swojej pracy genderowym aparatem naukowym. Nie jest niewolnicą metody ani niczyją naśladowczynią. Nie usiłuje po przyczynkarsku poszukiwać nieznanych faktów (wątpię zresztą, czy w tym zakresie byłoby jeszcze cokolwiek do odkrycia), ale wczytuje się we wszystko – listy, recenzje, wspomnienia, dramaty, materiały ikonograficzne, powieści powstałe pod wrażeniem obcowania z Solską, naukowe opracowania – na nowo, uważnie, wprowadzając znamienne przeakcentowania i pogłębienia interpretacyjne, stawiając hipotezy, zawsze jednak przekonująco uzasadnione. Zmierza ku temu, by jak najlepiej zrozumieć tę szczególną kobietę i oddać jej sprawiedliwość, rozprawiając się z jej uschematyzowanym wizerunkiem kobiety demonicznej i aktorki, którą wiąże się niemal wyłącznie z teatrem początków XX wieku.

Rozwinięcie tytułu książki, *Monografia*, stanowi wymowną, choć wcale nie

eksponowaną (znajdziemy je dopiero w stopce redakcyjnej – na okładce i stronach tytułowych zostało pominięte) wskazówkę: to nie jest biografia. A w każdym razie biografia rozumiana tradycyjnie. Ale jest to monografia – ukierunkowana, problemowa praca, w centrum której stoi osoba, nie tylko artystka, nie tylko kochanka, żona, matka, ale właśnie osoba, łącząca w sobie to wszystko i jeszcze coś więcej, *je ne sais quoi*, co tego złożonego portretu dopełnia. Droga, którą przeszła Solska, nie prowadziła przecież wyłącznie do teatru, ale i przez teatr, chociaż ta „postteatralna" Karolina jest i chyba pozostanie znana bardzo słabo (dlatego pewnie tak interesujący okazał się, poniekąd rewelatorski, spektakl Passiniego i Dołowy, którzy „zapomnieli" o aktorce, koncentrując się na osobie).

Autorka nie kieruje się chronologią – jeśli tylko może, porzuca tryb pisania „po kolei" na rzecz wydzielania zagadnień, tematów, wątków. Nie interesuje jej sporządzanie ani uzupełnianie itinerarium (to zostało już zrobione przez jej poprzedniczkę), ale oglądanie Solskiej pod rozmaitymi kątami, przez różne pryzmaty. Wyznam, że taka kompozycja bardzo mi odpowiada – wydobyte zostają i wyodrębnione sprawy, które w tradycyjnej książce biograficznej także się znajdują, ale, ulokowane w szeregu zdarzeń, nie przyciągają uwagi wystarczająco silnie, by przerwać lekturę i pozwolić sobie na luksus ucieczki w dygresję. Jakubowa nie czyni z dygresji luksusu, tylko zasadę kompozycyjną, wnika z empatią i taktem w sprawy, które nie są całkiem jasne, wydają się mieć drugie dno, wymagają pełnej zrozumienia domyślności. I w tym właśnie sensie jest to książka feministyczna: potrzebna jest kobieca wrażliwość, żeby odbył się ten szczególny dialog między wnikliwą badaczką i mówiącą do niej zza przesłony czasu aktorką.

Rytm czytania tej książki jest nierówny – niektóre wątki powracają w dalszych rozdziałach, bo dopiero z perspektywy tego, co nastąpiło znacznie

później, zaczynają nabierać dodatkowych sensów. Każdy z siedmiu rozdziałów stanowi, na dobrą sprawę, odrębne studium podzielone na kilka, a w niektórych przypadkach kilkanaście podrozdziałów – tyle trzeba było zrobić ostrożnych i cierpliwych „podejść" do bohaterki książki, w tylu rozmaitych ujęciach ją uchwycić… Wędrówkę po tej osobliwej mapie bez wątpienia warto odbyć.

Po pierwsze zatem, Solska w oczach artystów, z którymi była związana: Witkacego i Jerzego Żuławskiego, staje się nie tylko artystyczną inspiracją, obiektem uwielbienia, pożądania, miłości, fascynacji, ale także męczącym do obłędu ciałem obcym, rywalką na polu sztuki, zaborczą i domagającą się nieustannej uwagi. Witkacy rozliczył się z nią w *622 upadkach Bunga*, kreśląc obraz pani Akne, „demonicznej kobiety", który przylgnął do Solskiej na prawach środowiskowej plotki. Bliski oryginałowi, łatwy do rozszyfrowania portret: szczupła sylwetka, jasne rzęsy i brwi, szerokie usta z charakterystycznie wysuniętą dolną wargą, obraz „szyjącej Izis" o „drapieżnych rączkach" (który z miejsca przywodzi mi na myśl znany pastel Wyspiańskiego) – wszystko to łudzi prawdziwością i niebezpiecznie łatwo komponuje się w całość ze skrajnie zsubiektywizowanym wizerunkiem wewnętrznym pani Akne, kreowanej przez Witkacego na wściekle pociągającą, wyrachowaną *femme fatale*. Podobnie czyni Żuławski w *Powrocie*. Księżna Helena to piękna, namiętna, egoistyczna manipulantka, u której żebrzą łask ustawieni w kolejce byli i potencjalni kochankowie. W literackim przetworzeniu i on zamyka swoje rachunki z Solską, czyniąc z Heleny kobietę potwora, wobec której żywi się nieznośną, wyniszczającą *Hassliebe*, ale kochać jej „zwyczajnie" nie można. Obaj, i Witkacy-Bungo, i Żuławski-Turski, przedstawili siebie, czy też swoje literackie awatary, jako ofiary „demonicznej kobiety" – w efekcie Solska (już nie powieściowa, a rzeczywista) została przez nich skutecznie uwięziona w takim właśnie

wizerunku. Natalia Jakubowa chce w swojej książce oddać Solskiej sprawiedliwość, próbując dociec, kogo skrywa obraz *femme fatale*.

Konstruując „linię obrony", badaczka sięga w rozdziałach II i III do autobiografii i korespondencji aktorki, a więc radykalnie zmienia perspektywę. Śledzi nie tylko treść zapisków, bada też strategie pisarskie stosowane przez artystkę, i to interesuje ją nawet bardziej niż mierzenie, ile prawdy o sobie świadomie ujawnia Solska. Pragnienie miłości a zarazem samotność jako (podświadomy?) wybór, lęk przed chorobą psychiczną, zmaganie się z własną nadwrażliwością, kompulsywne pisanie, którym Solska czasem zaklina rzeczywistość, skomplikowane relacje rodzinne i erotyczne, wieczny niepokój, który ujawnia się w sposobie konstruowania wypowiedzi, a nawet stawiania liter – to wielowarstwowy świat, w którym jest i prawda, i kreacja. Choć Solska, pisząc, demonstracyjnie narusza kanony kompozycyjne, ponieważ nie chce robić z listów i zapisków „literatury" (w przeciwieństwie do przywołanych pisarzy), to niewątpliwie mamy i tu do czynienia z tekstem świadomie kształtowanym. Zarówno pamiętnik, jak listy są, zdaniem Jakubowej, dwiema częściami tej samej autobiografii, uzupełniają się nawzajem i świadczą o tym, jak ważne było dla Solskiej pisanie: do siebie, do innych, ale zawsze sobą. Nie mniej ważne jest to, że w tych materiałach Solska jest przede wszystkim osobą prywatną, nie zaś aktorką. Tu znalazło się więc miejsce dla rozważań skoncentrowanych wokół pytań o jej kobiecość, kruchą, chwiejną i silną zarazem, o rolę intuicji, którą kierowała się także w poszukiwaniach artystycznych, o bardzo wyrazistą w jej rodzinie matrylinearną ścieżkę dziedziczenia wrażliwości, talentów, a także kształtowania silnego etosu pracy (również twórczej) – wszystko to bowiem, w całym swym skomplikowaniu, aktorka dostała w spadku po kądzieli. Pamięć obłędu babki wyostrzyła u niej lęk przed popadnięciem w szaleństwo, którego uniknęła wprawdzie ona sama i jej

córka, ale które odezwało się u jej wnuka. Z kolei trudna sytuacja, kiedy jej matka musiała wziąć na siebie ciężar utrzymania rodziny i, wbrew wszystkiemu, zdołała ten ciężar udźwignąć, nauczyła ją samodzielności w pracy teatralnej i uzbroiła do późniejszych zmagań z nasilającą się chorobą Parkinsona.

W kolejnych rozdziałach Jakubowa przygląda się już Solskiej artystce, nie pozwalając jednak zapomnieć o tym, co napisała wcześniej. Omawiając jej relacje z dramatopisarzami, którzy tworzyli dla niej role (Rossowski, a przede wszystkim Żuławski), rozważa kwestię trafności (lub nie) postaci Nawojki, Ijoli czy Psyche. Nie to jednak wydaje się najważniejsze. Znacznie silniej bowiem brzmi pytanie o to, czy na podstawie tych – i podobnych im – ról, które miała w swoim repertuarze Solska, można podtrzymywać jej obraz jako kobiety wampa. Odpowiedź brzmi „nie" – i zostaje przekonująco udokumentowana nie tylko przez analizę dramatów, ale i przez oceny krytyków. Jakubowa cytuje opinie, w świetle których Solska na scenie jawi się jako uosobienie niemal bezcielesnej, efemerycznej i przesyconej poezją kobiecości. Solska raczej kaligrafuje, porusza się zgodnie z wyrafinowanym programem choreograficznym, przykłada ogromną wagę do sposobu wypowiadania tekstu, jego formy, czystości dykcyjnej. Krótko mówiąc: brak tam związku z erotyką, której Solska nigdy nie eksponowała i nie używała jako środka ekspresji. Nawet wtedy, gdy grała postacie, które ją do użycia takich środków upoważniały: np. jej Ewa w *Śniegu* Przybyszewskiego była wprawdzie wampem, ale chłodnym, pozbawionym biologicznego erotyzmu, co z naciskiem podkreśla Jakubowa. W roli Nory, Rebeki West czy Heddy Gabler z równą konsekwencją unikała „skandalizowania" czy efektów naturalistycznych – zajmowała ją, o czym znów przekonują przywołane przez autorkę książki cytaty, psychologia tych bohaterek, praca ich świadomości. Nie budowała postaci rozemocjonowanych bojowniczek o prawa kobiet czy

ofiar własnych namiętności – akcentowała skupienie, wyciszenie, czyli to, co w wachlarzu środków aktorskich stoi na antypodach kobiety „z seksem". Jako Psyche, Nawojka, Joas czy Infantka zbliżała się z kolei do modelu *Kindfrau*, kobiety-dziecka, co świetnie współgrało z jej androgyniczną sylwetką. W tych rolach krytycy tym bardziej nie mieli powodu szukać posmaku erotycznego – za to zwracali uwagę na posągowość, rzeźbiarski walor granych przez Solską postaci, na świadome spowolnienia ruchów i eksponowanie wyrafinowanej formy (swoją drogą, pod tym względem Solska wydaje się pozostawać pod wpływem XIX-wiecznego „pozowania", czym zasłynęła m.in. Modrzejewska). Do zestawu ról, w których aktorka mogła te elementy swojej gry wyeksponować, można jeszcze dorzucić Rachelę z *Wesela* czy Postać (uosobienie śmierci) w dramacie Juliusza Germana *Lilith*. Obie zostały w książce przywołane.

Zebrany przez badaczkę „materiał dowodowy" zupełnie jednoznacznie prowadzi do wniosku, że etykieta „demonicznej kobiety" w żadnym razie nie odpowiada Solskiej jako aktorce. Mit wampirycznej łowczyni mężczyzn zostaje obalony. Potwierdza to także analiza ikonografii, a zwłaszcza cyklu „sylwetek" Stanisława Eljasza-Radzikowskiego, obsesyjnie rozkochanego w Solskiej lekarza, który w swoich poetyckich fantazjach pokazuje ją jako kobietę, której płeć i zmysłowość są podporządkowane dekoracyjnej kompozycji na tle bajecznych scenerii.

Kolejnym zadaniem, jakie postawiła sobie autorka tej książki, było podważenie innego obiegowego przeświadczenia na temat Ireny Solskiej – jako aktorki należącej niemal bez reszty do epoki Młodej Polski. Jako taka zaś w okresie międzywojnia niewiele już miała mieć do ofiarowania, zwłaszcza że nękała ją choroba powodująca drżenie ciała, co wydaje się czynnikiem dyskwalifikującym. Jakubowa nie ułatwia tu sobie zadania,

ponieważ rozdział odnoszący się do lat dwudziestych i trzydziestych tytułuje przewrotnie *„Gwiazda" teatru aktorskiego w epoce reżyserii*. Wychowana na teatrze wyprowadzonym z estetyki właściwej poprzedzającemu stuleciu, żona (i w pewnym stopniu uczennica) Ludwika Solskiego, mistrza naturalistycznej gry i charakteryzacji, a potem jedna z najwybitniejszych odtwórczyń ról w modernistycznym dramacie poetyckim i symbolicznym, przyzwyczajona do tego, że nad swoimi rolami pracuje samodzielnie (nawet Pawlikowski dawał jej bardzo oszczędne wskazówki reżyserskie, o czym sama pisała), Solska „nie miała prawa" odnaleźć się w teatrze zdominowanym przez reżysera, jaki zapanował i świetnie się rozwinął między wojnami.

Nie miała prawa? Ale przecież się odnalazła, jak udowadnia Jakubowa. Solska międzywojenna to nie tylko odtwórczyni ról ze swojego dawniejszego repertuaru (wiele z nich grała przez długie lata) – Solska międzywojenna to artystka wciąż poszukująca, otwarta na awangardę i eksperyment, współpracująca z wybitnymi reżyserami: Schillerem, Wysocką, Osterwą. Jakubowa szuka odpowiedzi na pytanie: skąd wobec tego opinia, że po 1918 roku Solska była już tylko cieniem siebie sprzed lat? Odpowiedź znajduje dość szybko: zajmujący się teatrem lat dwudziestych i trzydziestych krytycy odkrywają teatr reżyserski, w którym coraz więcej ma też do powiedzenia współautor inscenizacji, czyli scenograf, i w swoich tekstach najwięcej miejsca poświęcają rozszyfrowaniu koncepcji reżyserskiej czy opisowi nowatorskich rozwiązań plastycznych, aktorem zajmując się w znacznie mniejszym zakresie, a już na pewno nie stawiając go w centrum uwagi. Niewiele jest też, zauważa badaczka, materiałów, na podstawie których można by dziś odpowiedzialnie pisać o tym, jak wyglądała współpraca Solskiej z Leonem Schillerem czy Juliuszem Osterwą. Co gorsza, trudno rzeczowo udowodnić, jak istotny wkład wnosiła tu aktorka. Stosunkowo najlepiej udokumentowana jest współpraca Solskiej ze Stanisławą Wysocką,

z którą wiązała ją przyjaźń od czasu wspólnych występów w teatrze krakowskim. Pod wieloma względami diametralnie się różniły, ale w pracy nad spektaklami znajdowały wspólny język, łączyło je też wyczulenie na humor, zwłaszcza groteskowy, którego sporo w dramatach międzywojnia.

Wiadomo oczywiście, że Solska z wielkim zapałem i ze znakomitym skutkiem artystycznym włączała się w eksperymenty i poszukiwania awangardystów, że była wybitną deklamatorką poezji futurystycznej – warto jednak przeczytać, co w związku z tym pisze Jakubowa, czujna i empatyczna obserwatorka. Łączy bowiem te upodobania aktorki z jej chorobą i wynikającymi stąd zmianami języka ciała: niezwykle ciekawe wydało mi się spostrzeżenie, że Solska, świadoma siebie, mogła z niedomagania uczynić walor artystyczny – choroba powodowała nie tylko drżenie ciała, ale także pewne trudności artykulacyjne, przejawiające się np. wypowiadaniem tekstu na sposób rwany, *staccato*. Wykorzystanie własnej słabości i obrócenie jej w narzędzie dekonstrukcji języka – to mogło być odkrycie Solskiej, w takich formach mogła brzmieć rzeczywiście arcyciekawie.

I jeszcze *Pani dyrektor* – cząstka rozdziału „międzywojennego", którą czyta się jak odrębne ministudium, poświęcone niezwykłemu przedsięwzięciu Solskiej – założonemu i prowadzonemu przez nią Teatrowi im. Żeromskiego. Najpierw bez siedziby, potem w niewielkim lokalu na Żoliborzu, z oryginalnie i bardzo funkcjonalnie zaprojektowaną przez Iwo Galla przestrzenią. Tu artystka realizowała się jako pedagog, reżyser, rozwijając własne pomysły na teatr laboratoryjny, teatr wędrowny i teatr eksperymentalny. Wskazanie na bliskie pokrewieństwo z Redutą nie jest chyba niespodzianką.

Niesytych argumentów przemawiających za tym, że Irena Solska bynajmniej nie wypaliła się artystycznie w ciągu pierwszych dekad XX wieku, że nie odcinała kuponów od swojej młodopolskiej legendy, że współtworzyła teatr

nowej epoki – mogę tylko odesłać do szczegółowej lektury książki Natalii Jakubowej, rosyjskiej znawczyni polskiego teatru. Bo myślę, że ta praca powinna się ukazać w polskim przekładzie – zresztą kto wie, czy polskiemu czytelnikowi nie posłużyłaby nawet lepiej niż rosyjskiemu. Stanowi znakomite dopełnienie i rozwinięcie tego, co przed laty napisała Lidia Kuchtówna, a przy tym skłania do namysłu nad możliwymi sposobami konstruowania biografii (albo psychobiografii, bo z tą odmianą mamy tu właściwie do czynienia). Rzucając nowe światło na postać Solskiej, Jakubowa odsłania takie aspekty jej osobowości, które lokowały się dotąd w sferze mglistej – udowadnia, że warto i takie obszary cierpliwie zgłębiać, bo pod powierzchnią tego, co stwierdzone, kryje się całe morze niewyrażalnego, niemieszczącego się w żadnym z określeń, jakimi tę artystkę obdarzano, a przecież stanowiącego o jej niepowtarzalności, która niekiedy bywa ciężarem trudnym do udźwignięcia.

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021

Autor/ka

Agnieszka Marszałek – profesor UJ, wykłada i bada przede wszystkim (ale nie wyłącznie) historię teatru i dramatu, ze szczególnym uwzględnieniem XIX stulecia. Ma w dorobku pięć książek: trzy tomy *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie: 1875-1881* (wyd. 1992), 1888-1886 (wyd. 1993), 1864-1875 (wyd. 2003), *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886* (rozprawa doktorska, wyd. 1999), *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887* (rozprawa habilitacyjna, wyd. 2011) oraz edycję źródłową: Władysław Łoziński, *Pogadanki teatralne i inne teksty o teatrze* (wybór i oprac.; w przygotowaniu).

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/solska-raz-jeszcze-feministyczna-monografia-korygujaca